

L'imaginaire poétique de Mohammed Dib

M. Hakim MAHMOUDI

Université Mouloud MAMMARI de TiziOuzou

Abstract :

As Dib himself admits and as several specialists of his writing asserts, the last works of this author don't dissociates the ethics of aesthetics. Based on this observation, in this article, we propose to study the role of vegetable and mineral signs in the formation of Dib's poetic imagination, taking as corpus of study his last poetic collections. Referring to a few articles and books treating of imaginary, we will consecrate our reflection on the intimate connection between man and the universe, between microcosm and macrocosm. It will be a question of what the second, as a reservoir of cosmic signs, teaches to the poet who is listening to the mute words of the universe.

Mots-clés : Imaginaire, minéral, poésie, signe cosmique, végétal.

Introduction

Attiré par la forte présence du cosmique dans les derniers recueils poétiques de Mohammed Dib, nous nous proposons, dans cet article, d'examiner le rôle structurant des règnes végétal et minéral dans la poétique de cet auteur, une poétique que nous entendons, à la suite de Jean Onimus, comme « *l'étude des rêveries qu'un objet de la nature suggère à notre imagination. La rêverie n'est pas le rêve : elle tisse au seuil de la conscience le lien subtil qui nous relie au monde* » (Onimus, 1996 :19). Il s'agit en fait de voir comment notre poète se sert du cosmique pour traduire, sinon pour figurer sa pensée poétique. Chemin faisant, nous montrerons d'abord que le cosmique, chez Dib, répond au principe d'équivalence entre le macrocosme et le microcosme. Nous verrons ensuite comment le végétal enseigne la vie au poète et sert à figurer son écriture. Enfin, il sera question des images du minéral et leur participation aux quêtes existentielle et

esthétique chez ce poète qui a choisi pour tâche de «déchiffrer les signes du monde» (Barthes).

1. Le primat du signe cosmique

Dans la note préliminaire à son recueil *L'Enfant-Jazz*, Dib esquisse une définition de la poésie où l'on relève le principe d'équivalence entre le microcosme (homme) et le macrocosme (univers). En effet, à ce sujet, il écrit : «*lapoésieestailleurs. Elleestdanscequejeregardesanspenser àelle, sanspenser àrien, làoùregarders'appellevoir, c'est-à-diredévisageraufonddesoicestdevantsoi*» (Dib, 1998 : 7). De cette affirmation se profile toute l'importance que le poète accorde au signe cosmique – une présence véhiculant un contenu- qui lui sert de vecteur pour l'exploration de soi, un signe que l'on retrouve dans toutes les figures qui se déclinent de la perpétuelle interrogation du poète sur les pouvoirs de la parole. C'est un questionnement ininterrompu auquel se livre le poète durant son long parcours scripturaire car, pour lui, la parole poétique n'est jamais définitive, vouée à l'inachèvement. Cette précarité est inéluctable et le poète le laisse entendre dans son ultime recueil poétique : *Le cœur insulaire*.

Parole qui cherche
parole qui prépare

Toujours quelqu'un
toujours quelque chose

Soleil dans sa nuit
et sa terre d'oubli

On s'écoute soi-même
on le dit sans fin (Dib, 2000 : 34)

De ce poème se dégage la conviction dibienne en matière de poésie, celle qui consiste à voir dans l'écriture poétique une quête permanente comme le suggère la répétition de l'adverbe 'toujours'. Le

poète semble dire par là que la poésie est une activité vouée à l'éternellement provisoire comme l'affirme bien Paul Valéry à propos de [ses] *Cahiers* : «*Tout ce qui est écrit dans ces Cahiers miens a ce caractère de ne vouloir jamais être définitif*» (Valéry, 1961 : 599). Autrement dit, sa «*poésie s'accepte comme genre éclaté, comme bris ou fulgurance*»¹. Nietzsche en somme, Dib confirme à travers ce texte son goût pour l'inachevé comme le laisse entendre cet autre extrait de *L'Aube Ismaël* où il met son écriture à l'épreuve du désert :

La nuit qui sous terre dort, présage d'une femme voilée. Le sable est une collection de choses inachevées.

Et que saurait-on faire des choses achevées ?

Se proclamer hors de la ligne de feu qui emmure l'exil, le souffle blanc, le rayonnement jusqu'à son terme (Dib, 1996 : 66).

Suggestif, ce passage met en valeur une conception de la poésie comme expérience des limites dans la mesure où l'écriture est mise ici à l'épreuve d'une étendue cosmique offrant à l'homme l'opportunité de mettre à l'épreuve sa capacité de résister à tous les périls. Toujours prospective, elle trace des lignes de fuite et se pose comme réécriture sur le parchemin cosmique.

Par ailleurs, contrairement à l'avant-garde surréaliste qui abuse du «stupéfiant image», Dib est un poète qui préfère le signe à l'image. Pour lui, le signe est une présence qui parle, proche en cela d'Yves Bonnefoy qui ne cesse d'interroger «la présence du monde». Une telle attitude nous pouvons la déceler, à travers ces deux exemples significatifs, choisis parmi d'autres de son corpus poétique. D'abord, dans ce passage de *L'Aube Ismaël* : «*Signes, signes, signes. Présent je suis. Montrez-vous / Que je vous voie*» (Dib, 1996 : 52), à travers lequel il confirme son adhésion à la conception jaccottetienne de la poésie comme «*une attention à ce qui semble une parole dite par le monde, et la traduction la plus juste de cette parole*» (Jaccottet, 1990 : 25). L'autre exemple qui corrobore une telle orientation est ce fragment extrait d'*O Vive* :

(...)

je dis le signe
le visage prodigué
par la fenêtre

bouleaux qui
s'expose au soufre
et font roue

(...)(Dib, 1987 : 92)

En effet, ces deux strophes confirment davantage cette conception jaccottetienne chez Dib qui suggère par-là que sa poésie n'est qu'une traduction-interprétation du signe cosmique (végétal) aperçu. Ces deux exemples montrent clairement le choix dibien en matière de poésie. Pour lui, le poète, ce microcosme doit se tourner continuellement vers le macrocosme cosmique pour mieux se comprendre et, partant, mieux appréhender le monde. D'où l'intérêt accordé, dans ce qui suit, aux deux règnes cosmiques, à savoir le végétal et le minéral, qui participent d'une façon prépondérante au déploiement de l'imagination poétique de l'auteur.

2. Les signes du végétal

Comme le montre ce «*bouleaux qui/s'expose au souffre/et font roue*», Dib se tourne tout naturellement vers le végétal pour explorer sa propre opacité et, par extension, celle de l'humaine condition. Toutefois, ce cosmique est loin de se réduire, chez lui, à une collection de figures servant à symboliser ses sensations de poète. Il est plutôt un élément fondamental de son imaginaire qui déborde largement la dimension symbolique d'une plante comme dans ce passage d'*OmbreGardienne* : «*et l'aloès / couvre la terre / d'armes et de cris*» (Dib, 1962 : 24). En effet, l'auteur concrétise par-là l'affirmation bachelardienne qui dit qu'«*imaginer, c'est hausser le réeld'untou*» (Ginestier, 1987 : 149), dans la mesure où le végétal convoqué dans cette strophe (aloès) dépasse la simple idée d'amertume que suggèrent

les feuilles très pointues et le suc amer de cette plante. Au juste, ce végétal laisse entendre tout le mal que la conscience du poète se représente à ce moment crucial qu'a connu l'Algérie colonisée par cette homophonie entre l'aloès et l'OAS (une organisation criminelle qui semait alors la terreur). Plus que cela, et comme le montre même cet exemple de l'aloès, nous pensons que l'âme mystique de notre poète pénètre au-delà des apparences et accède aux insondables mystères que le végétal renferme. Cela se remarque à travers cette flore qui enseigne la vie au poète ou sert de ligne de fuite à son écriture.

En effet, recensant ce lexique, nous avons décelé trois sous ensembles de cette flore: les mots spécifiques, les termes génériques et ceux qui renvoient à la forêt et ses synonymes. D'abord, il nous est donné de constater que Dib préfère les termes génériques d'arbre et de fleur et n'utilise que rarement les noms d'espèces. Et quand il lui arrive de spécifier le végétal en question, son choix obéit plus à des raisons phoniques que autres comme c'était le cas de l'aloès. C'est ce que nous pouvons constater à travers ces exemples - tirés de son dernier recueil : *Le cœur insulaire* -qui illustrent ce jeu sur les sons : «*Lourd/ pour le pin/le vent à porter*» (Dib, 2000 : 75), «*Les cyprès /l'un à la suite / de l'autre*» (Dib, 2000 : 67) et «*de mêmes ces ifs / figures d'appel / jusqu'au ressui*» (Dib, 2000 : 92). En effet, 'pin', 'cyprès' et 'ces ifs', en plus du fait qu'ils renvoient à des conifères, participent aussi d'une écriture ludique à base de jeux de mots (calembours). Puisqu'au moment où le premier rappelle phonétiquement le pain, cet aliment de base pour toute l'humanité, le second est convoqué pour renforcer l'idée de contiguïté des mots-arbres dans l'écriture-forêt de Dib. Quant au dernier végétal, il fonctionne comme une allusion à une figure mythique, celle de Sisyphe accomplissant lui aussi un mouvement rythmique de va-et-vient qui rappelle celui de l'arbre que le vent balance.

Cependant, contrairement à ces conifères, l'olivier et le figuier, invoqués dans *L'Aube Ismaël*, participent d'une autre visée, celle d'être une leçon de vie. Leur emploi se justifie par le fait qu'ils incarnent, en Méditerranée, la richesse et symbolisent la protection et la sagesse. A côté de ses deux arbres sacrés, Dib utilise également les termes génériques d'«arbre» et de «fleur» qui enseignent des vertus

pour celui qui sait les écouter. C'est dans cette optique que cet auteur préfère le générique "arbre" aux noms d'espèces végétales comme en témoignent les 29 occurrences de ce terme dans un seul recueil, à savoir *L'Enfant-Jazz*. Dans ce livre, maints poèmes véhiculent à travers ce végétal, l'idée d'immobilité et d'immuabilité. Cette symbolique nous pouvons la lire dans les extraits suivants : «*L'arbre attendait*» (Dib, 1998 : 19), «*Les arbres n'eurent plus / Pour refuge que l'immobilité*» (Dib, 1998 : 131) et «*Les arbres faisaient / Debout, noirs, le guet*» (Dib, 1998 : 140). Symbolisant aussi la constance et la résistance, l'arbre enseigne en quelque sorte la victoire sur le temps du fait qu'il incarne «*le caractère cyclique de l'évolution cosmique*» (Chevalier, 1982 : 62), une idée qui se dégage surtout des l'autre terme générique employé : la fleur. Ainsi, dans ce même recueil : seul, l'enfant n'a que les fleurs pour compagnie : «*Il était seul avec elle [la nuit]. / Et des fleurs jaunes.*» (Dib, 1998 : 15). Grâce à ces fleurs, il parvient à vaincre le temps comme l'explicitent ces vers du même recueil : «*Il était devant le bouquet. / La vie lui paraît éternelle.*» (Dib, 1998 : 63).

Par ailleurs, il arrive aussi au poète d'évoquer un autre terme générique, celui de "forêt". Mais ce dernier y joue un autre rôle et augmente, par conséquent, l'importance du règne végétal dans ce corpus. En effet, à l'inverse des exemples précédents, la forêt sert de ligne de fuite pour cette écriture en quête de fixité spatiale. Cela se constate à travers les occurrences des mots 'bois' ; 'buissons', 'broussailles', 'forêt', 'futaies' et 'taillis' qui renvoient tous au corps scripturaire. Chaque terme illustre l'inscription de cette écriture dans ce monde d'intensité qui est la forêt et suggère l'analogie entre celle-ci et la poésie, comme dans ce poème du *Cœur insulaire* :

La forêt
a déjà refermé
ses grilles

Ne gardant
que la nuit

Que paroles

l'une à l'autre

inconnues (Dib, 2000 : 68)

Dans ce poème, l'analogie entre texte et forêt est tout à fait perceptible. Ce qui fait des mots et des paroles du poète autant d'arbres alignés l'un à la suite de l'autre. Mais l'idée qui ressort de ce poème - et que confirment les autres occurrences de ce végétal - est que l'écriture-forêt, chez Dib, est un lieu de ténèbres et de mystères à explorer comme le recommande le poète lui-même, dans cette strophe d'*O Vive* : «*même buisson / dont il faut rompre / le secret*» (Dib, 1987 : 94). En effet, à travers ces vers, l'auteur illustre les raisons de cette analogie, cependant cela n'implique nullement une ressemblance entre comparant (forêt) et comparé (écriture). Le végétal ne fait ici que «*donne[r] à l'innommable une figure, sans lui prêter un être, une stabilité*», pour reprendre Gilbert Lascault (in Adjal, 1998 : 150). En somme, le mot "forêt" joue ici le rôle d'intermédiaire entre le signe et l'objet puisque «*tout commence avec le mot, et l'aventure poétique est d'abord aventure du langage*» (Burgos, 1982 : 19).

3. Les signes du minéral

Si d'aucuns opposent le règne végétal au monde minéral, à l'instar de Jean-Jacques Wunenburger qui affirme que «*l'univers géologique est l'opposé de l'univers végétal et animal, c'est-à-dire des manifestations de la croissance, de la fécondité et de la vitalité*»² du fait qu'il «*nous confronte à la dénudation de la nature, à l'inversion des formes du vivant*»³, notre poète, lui, met en cause l'étanchéité d'une telle opposition. Plus que cela, la lecture de sa poésie conduit à déceler une identité des enjeux pour les deux types de signes. A l'exemple des végétaux, les images minérales, chez lui, sous-tendent à la fois une quête existentielle et une quête poétique. En d'autres termes, le minéral, évoqué dans ce corpus, enseigne la permanence et le silence, sert de base à une géo-poétique et assume un rôle méta-poétique.

D'abord, dans le sillage de Goethe qui voit dans les pierres des «*maîtres muets [qui] frappent de mutisme l'observateur*» (tr. Bianquis,

1943 : 175), Dib est très attentif, lui aussi, aux leçons du minéral. Qu'il soit lilliputien ou gullivérien, ce dernier incarne, dans sa poésie, la figure suprême du silence comme nous pouvons le lire dans maints passages de *L'aube Ismaël* : «*parole qui règne sur ton mutisme*» (Dib, 1996 :43), «*l'espace ici est poudre granuleuse, silence aux jointures cassantes*» (Dib, 1996 : 47), «*ici est ton lieu. La lumière, le silence*» (Dib, 1996 : 61), ...et aussi dans ce passage de *L'enfant-jazz* :

Il prit la pierre.

Le silence en était lourd.

L'enfant la déposa. Le secret

Veilla au bord du chemin. (Dib, 1998 : 120)

Plus que les premiers, ce dernier exemple met en évidence, à côté de l'image du silence, l'idée du secret associée à la pierre par la position particulière de ce mot au sein du troisième vers (contre-rejet). Ainsi regroupées, ces deux images font de la pierre un témoin muet de l'histoire comme le laisse entendre Roger Caillois : «*elles [les pierres] sont du début de la planète, parfois venues d'une autre étoile. Elles portent alors sur elles la torsion de l'espace comme le stigmate de leur terrible chute. Elles sont d'avant l'homme*» (Caillois, 1989 : 8). Pour cet auteur, la pierre est un témoin muet de l'histoire qui enseigne la dureté et la durée par opposition à la précarité de l'humain et du végétal. Malgré toutes les violences subies, elle est toujours là défiant le temps.

Cependant, bien qu'elle soit édifiante, cette leçon du silence-prodiguée par la pierre - est loin d'être la seule vertu du minéral. L'imagination du poète dans ce sens est foisonnante, mêlant images négatives et représentations valorisantes. Elle traduit d'un côté une riche expérience des limites dans la mesure où l'être (Ismaël), dans cet espace de violence absolue, est en proie à la dissolution et à la perte des repères. Il est amené à excéder ses limites corporelles en affrontant «le vertige des dunes» dans «cet enfer», et ses capacités mentales en étant en proie à l'hallucination et à la folie : «*maintenant je chante au rythme de ma folie grandissante*» (Dib, 1996 : 60) et enfin existentielles en se posant un tas de questions : «*et à te retrouver avec ses suites de questions, puis la seule question : qui es-tu ?*» (Dib,

1996 : 71). D'un autre côté, le désert se retrouve parfois valorisé, voire glorifié comme le montre le vers inaugural du poème éponyme *L'aube Ismaël* : «*gloire qui est ce vide avivé où tout voit et rien n'arrive*» (Dib, 1996 : 41). Cette valorisation se remarque dans la fertilité associée au minéral : «*le désert n'est que le début d'un jardin, n'est que la nostalgie d'une roseraie*» (Dib, 1996 :68) que confirmera cette eau qui jaillira du sable, sous le talon d'*Ismaël*. En somme, le minéral, dans ce recueil, confirme que le désert est un lieu propice aux interrogations existentielles et dont la représentation, pour tout auteur maghrébin, ne se ramène nullement à un espace dénué de vie et vierge de signes.

Par ailleurs, à côté de ces images favorisant la quête existentielle, le minéral offre à ce poète de multiples figures pour sa création poétique. En ce sens, pierres, rocher et sable servent soit de figures pour le dire méta-poétique de l'auteur, soit de bases pour sa géo-poétique. Dans la première optique, nous lisons des fragments où Dib convoque le rocher ou la pierre, non pas pour décrire, mais pour figurer la difficulté de dire. En quête d'ancrage, sa parole poétique, emportée par la vague de l'écriture-mer, ne trouve refuge que dans le minéral comme le montre ce poème du *Cœur insulaire* intitulé *Œuvre de mer* :

Jusqu'où vient
frayer la vague.

Dire le rocher.
Enigme désastreuse.

Disant sois mien
avant que je ne passe

Le rocher dire
son mutisme, ses replis.

Le secret qui demeure
histoire de choses dures (Dib, 2000 : 34).

Ce texte illustre le rôle assigné au minéral par le poète qui cherche, dans ses poèmes, des réponses à ses interrogations sur les enjeux esthétiques de sa propre écriture. Le rocher, qui incarne ici le mutisme et le secret, va de pair avec la fascination dibienne pour la cryptostase, ce substrat de la culture autochtone qui subsiste sous la langue d'écriture. Qui peut symboliser au mieux cette cryptostase si ce n'est ce témoin muet de l'histoire qui est le rocher ? C'est pourquoi la vague, véhiculant la parole poétique, finit par s'écraser sur le rocher ou «*se dissipe[r] / en tout ensablement*» (Dib, 1987 : 74). Par cette déterritorialisation (Deleuze), le poète suggère les questions de la cryptostase et de la précarité de l'écriture parl'indicible du rocher et le palimpseste du sable (désert). Bref, le signe minéral déjà là est un abri, un refuge sûr pour la parole errante et précaire du poète.

Dans la seconde perspective, nous retrouvons des passages dans lesquels le poète cherche à traduire l'attitude de cet être qui apprend à vivre le réel dans tous ses mystères et ses profondeurs. Cette capacité à saisir les énigmes et pénétrer les profondeurs du cosmique est illustrée dans plusieurs fragments. Ces derniers donnent souvent à lire la complicité entre les deux univers comme dans ce passage de *L'aube Ismaël* :

Et le désert a joint
 Sa voix à la mienne.
 Son vent a pleuré
 Puis chanté avec moi.
 C'est fini à présent (Dib, 1996 : 20).

A travers ce propos de Hagar, le poète illustre l'idée de communion entre l'être et le minéral qui est à la base d'une géopoétique où, d'un côté, le sujet perce le secret du géologique et accède ainsi à un soi plus élémentaire et archaïque, et de l'autre, le minéral (désert) devient anthropocosmique et pénètre dans le sujet. Cette complicité est d'ailleurs explicitement évoquée dans ce recueil quand le poète, par la voix d'Ismaël, affirme : «*il ya le jour où la pierre m'entendit. Pierre d'abord. Puis toutes les pierres*» (Dib, 1996 : 49).

Apprivoisées, ces pierres deviennent, pour Ismaël, des êtres proches et le désert devient alors «*ce point nodal où l'intérieur et l'extérieur mettent fin à leur souveraineté, où l'esprit et les choses sont délogés de leur autarcie*» (Wunenburger)⁴. En quelques sortes, le minéral, en tant que lieu de l'image poétique, n'est pas dans l'intersection de deux réalités distinctes, mais «*dans la conjonction immédiate de forces venues de deux mondes différents et dans leur prolongation ou résonnance en une réalité langagière*» (Burgos, 1982 : 65)

Conclusion

En somme, de ce qui précède, il ressort que le cosmique chez Dib n'est pas seulement un silo de métaphores duquel le poète puise des images pour exprimer ses sensations. Il est d'abord l'illustration de cette analogie entre microcosme et macrocosme qui est à la base de sa conception poétique. Partant de là, il voit dans les règnes du minéral et du végétal deux écoles enseignant à l'homme sa précarité et sa cosmicité. Comme signes, ils témoignent d'un rapport singulier au monde chez un poète visiblement déçu des dévoiements de la modernité. Plus que cela, ils fournissent à son imaginaire de poète l'occasion de réfléchir sur son être-au-monde et sur sa pratique littéraire.

Notes :

¹ -Ricard Ripoll (Textes réunis et présentés par), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan, PUP, «Etudes », 2002, p.15

² -Jean-Jacques Wunenburger, *Le désert et l'imagination cosmo-poétique*, sur http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/col2_jjw.html, consulté le 05 janvier 2015

³ - Id.

⁴ -WunenburgerJJ., *Op Cit.*

Bibliographie

-
- Adjil B., (1998), *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, L'Harmattan, Paris.
- Burgos J., (1982), *Pour une poétique de l'iminaire*, Seuil, Paris.
- Caillois R., (1989), *Pierres*, Gallimard, « poésie », Paris.
- Chevalier J., Gheerbrant J., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Mercure de France, 1982.
- Dib M., (1962), *Ombre Gardienne*, Seuil, Paris.
- Dib M., (1987), *O Vive, Sindbad*, «la bibliothèque arabe», Paris.
- Dib M., (1996), *L'Aube Ismaël*, Tassili, Paris.
- Dib M., (1998), *L'Enfant-Jazz*, Marsa, Paris.
- Dib M., (2000), *LE Cœur Insulaire*, Marsa, Paris.
- Ginestier P., (1987), *Pour connaître Bachelard*, Bordas, Paris
- Goethe JWV., (1943) *Maximes et Réflexions (trad. Bianquis)*, Gallimard, Paris.
- Jaccottet P., (1990), *Cahier de Verdure*, Gallimard, Paris.
- Onimus J., (1996) « Poétique de l'arbre », *Revue des Sciences Humaines*, FLSH Louvain-la-Neuve, Fasc. 101, Janv-Mars.
- Ripoll R., (Textes réunis et présentés par), (2002), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan, PUP, «Etudes».
- Valéry P., (1961) *Cahiers*, CNRS, Paris.
- Wunenburger JJ., «*Le désert et l'imagination cosmo-poétique* », [en ligne], consulté le 05/01/2017 ; url : http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/col2_jjw.html